



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

19 | 2006

Chamanisme et possession

Tara BROWNER : *Heartbeat of the People. Music and Dance of the Northern Pow-wow*

Champaign : University of Illinois Press, 2002/2004

Nina Reuther



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/137>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2006

Pagination : 270-275

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Nina Reuther, « Tara BROWNER : *Heartbeat of the People. Music and Dance of the Northern Pow-wow* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 28 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/137>

Ce document a été généré automatiquement le 28 avril 2019.

Tous droits réservés

Tara BROWNER : Heartbeat of the People. Music and Dance of the Northern Pow-wow

Champaign : University of Illinois Press, 2002/2004

Nina Reuther

RÉFÉRENCE

Tara BROWNER : *Heartbeat of the People. Music and Dance of the Northern Pow-wow*, Champaign : University of Illinois Press, 2002/2004 (Paperback), 163 p.

- 1 L'ouvrage *Heartbeat of the People*, « Le battement du cœur des gens (du peuple) » propose une étude comparative de deux traditions de musique et danse de *pow-wow* dans le style dit « du Nord », pratiqué dans les Plaines américaines centrales et septentrionales, au Canada et dans la région des Grands Lacs. Ce style se distingue du style dit « du Sud » que l'on retrouve notamment dans l'Oklahoma (p. 66). D'après la définition de Tara Browner, un *pow-wow* est « [...] an event where American Indians of all nations come together to celebrate their culture through the medium of music and dance » (p. 1). L'auteure compare la tradition du *pow-wow* des Lakota Oglala du Dakota du Sud (Plaines) et celle des Ojibwe-Anishnaabeg du Michigan (Grands Lacs). D'origine choctaw d'Oklahoma, Tara Browner a grandi dans les cultures musicales occidentale et nord-amérindienne qu'elle pratique de manière régulière comme percussionniste d'orchestre professionnelle et comme danseuse participant aux *pow-wows*. Titulaire d'un doctorat en histoire de la musique de l'Université du Michigan, Tara Browner est professeure adjointe en ethnomusicologie et en études amérindiennes à la UCLA (Université de Californie à Los Angeles).
- 2 L'ouvrage en question vise un triple objectif. Premièrement, Tara Browner postule que, contrairement à une idée reçue largement répandue, le *pow-wow* n'est pas un phénomène uniforme. Sous un apparent « pan-indianisme » (pp. 2, 4, 11), on distingue de nombreuses

particularités locales, anciennes et contemporaines. Deux métaphores autochtones servent de base d'analyse à Tara Browner : celle du « Cercle sacré » (*Sacred Hoop*) des Lakota et celle du « Feu sacré » (*Sacred Fire*) des Anishnaabeg, correspondant à deux conceptions de l'espace et à deux traditions de rassemblement, lesquelles ressortent des textes des chants et des styles de danse de divers pow-wows locaux (pp. 3-4). En conférant d'emblée une dimension diachronique à son étude, l'auteure affirme que, contrairement à l'image souvent donnée par des auteurs non indiens, le pow-wow représente un phénomène en évolution constante dans l'interprétation des chants et des danses autant que dans l'attirail des danseurs. Dès lors, pour les participants, il ne s'agirait pas d'une « glorification du passé » – comme le voudraient les « hobbyistes », c'est-à-dire les non-Indiens s'essayant à la reconstruction d'une culture indienne uniforme et prétendument authentique de la fin du XIX^e siècle (p. 122) – mais, au contraire, d'une activité s'inscrivant pleinement dans le présent tout en plongeant ses racines dans le passé (p. 2).

- 3 En deuxième lieu, Tara Browner s'attache à préciser les taxinomies propres au répertoire pow-wow (p. 11) – ambition qui marque par ailleurs la structure même de l'ouvrage. Celui-ci comporte en effet quatre chapitres analytiques recourant aux catégories propres aux cultures de pow-wow, et complétés par une analyse musicologique ponctuelle. Dans le chapitre introductif (pp. 11-16), Browner cite à la fois des travaux récents portant sur les musiques nord-amérindiennes, destinés avant tout à un lectorat amérindien, et des études proposant une démarche plutôt analytique, laquelle oscille souvent entre une ethnographie formelle et la restitution du discours des personnes interviewées. Sa référence ethnomusicologique est Michael Bakan avec son approche relativiste de l'expérience musicale. Pour caractériser les deux perspectives en jeu, Tara Browner recourt au concept de « dualité » (*twinness*) avancé initialement par Diamond, Cronk et von Rosen, lequel illustre le caractère complémentaire – plutôt que contradictoire – de l'outillage conceptuel nord-amérindien et occidental respectivement. Quant à sa démarche, l'auteure cherche à inclure des structures et des concepts musicaux amérindiens à l'analyse musicologique formelle : elle parle ainsi de *round*, de *honor beat* et de *word song* dans sa description des danses, et de *strophe*, d'*accent* et de *vocabulaire* au sujet des transcriptions. Le recours à ce double vocabulaire est une constante des quatre chapitres analytiques, permettant aux deux publics visés de suivre aisément son argumentation.
- 4 En troisième et dernier lieu, Tara Browner cherche à montrer pourquoi, du point de vue d'une ethnomusicologue nord-amérindienne, les études historiques sur les musiques des Indiens d'Amérique du Nord doivent être vues d'un œil critique. Elle s'intéresse notamment aux « perspectives théoriques et méthodologiques » (pp. 9-11) qui remettent en cause la théorie des aires culturelles, toujours dominante, telle que la défendent d'éminents ethnomusicologues comme Herzog, McAllester, Merriam et Nettl. La prédominance de cette théorie expliquerait en partie le manque d'études sur la musique de pow-wow, car celle-ci se retrouve dans la grande majorité des nations amérindiennes, alors que les particularités locales qui la marquent invariablement ne se recoupent nullement avec des « aires culturelles » spécifiques.
- 5 Par ailleurs, dans sa discussion des transcriptions de chants de pow-wow établies par des auteurs comme Harold Powers, Browner montre que leur notion de « répétition incomplète » (*incomplete repetition*), définie comme un trait fondamental des chants nord-amérindiens, ne correspond nullement à la manière dont les Amérindiens eux-mêmes conçoivent la structure de ces chants (pp. 69-71). Or, à défaut d'y voir une entité propre,

on ne saurait guère comprendre le rapport entre la structure des chants, la manière de placer les « coups honorifiques » (*honorbeats*) et les pas de danse (pp. 75, 83). Tara Browner touche ici à un problème fondamental, à savoir l'écart entre les catégories de ceux qui pratiquent une musique donnée et celles élaborées par des observateurs externes issus d'une culture musicale différente. La solution qu'elle propose, à savoir de combiner l'approche de la chercheuse et celle de la musicienne, offre à cet égard une piste intéressante.

- 6 Les chapitres 2 à 5, relatifs à l'analyse formelle, sont organisés en fonction des critères utilisés par les participants aux *pow-wow*. Ainsi, dans le deuxième chapitre intitulé *People and Histories* (pp. 19-47), Tara Browner montre que le terme uniformisant de *pow-wow* englobe en réalité plusieurs traditions et événements, allant des danses des sociétés guerrières et des *Wild-West-Shows* aux célébrations du retour des vétérans des deux guerres mondiales, en passant par les grandes danses intertribales du temps des réserves. Par ailleurs, comme chaque nation s'attribue le privilège d'avoir organisé « le premier *pow-wow* », chacune possède donc sa propre histoire en la matière. Encore de nos jours, le *pow-wow* prend différentes formes : celles dites « de compétition » où les danseurs s'affrontent selon leur style de danse et leur classe d'âge ; celles appelées « traditionnelles », sans concours ; celles organisées pour honorer des vétérans ; ou encore celles marquant des moments importants de la vie communautaire. Sur cette base, Tara Browner s'attache à montrer l'utilité de la tradition orale pour distinguer les divers styles de danse. Par exemple, lorsqu'on parle de *Grass Dance* ou « Danse de l'herbe », on a affaire, en réalité à deux danses distinctes pourtant souvent amalgamées. Selon la tradition orale lakota, l'une de ces danses évoque les exploits guerriers, les brins d'herbe attachés aux costumes des danseurs symbolisant des scalps ; l'autre, en revanche, est celle des éclaireurs qui avaient pour tâche d'aplatir l'herbe haute des prairies pour qu'on puisse y installer le campement. Cette distinction serait à l'origine de deux danses contemporaines, soit la danse traditionnelle des hommes (*Men's Traditional Dance*), où les brins d'herbe attachés aux costumes ont été remplacés par des foulards, et la danse de l'herbe (*Grass Dance*), où les brins d'herbe sont symbolisés par des franges multicolores en tissu ou en laine.
- 7 Tara Browner illustre ensuite le paradoxe régissant l'évolution des *pow-wow* (pp. 27-32) : alors que les danses cérémonielles et rituelles furent à plusieurs reprises formellement interdites par les autorités américaines et canadiennes, on encourageait par ailleurs les Indiens à se produire lors de spectacles de danse pour divertir un public non indien. Or, dans la mesure où la dimension spirituelle des chants et danses tend à échapper aux personnes ignorant les codes autochtones, les traditions rattachées à ces danses ont pu survivre de manière clandestine. A partir de là, Tara Browner offre une description historique et symbolique du concept lakota du « Cercle sacré » et du concept anishnaabegdu « Feu sacré » (pp. 32-34, 34-36), pour conclure avec une présentation du *pow-wow* annuel d'Ann Arbor, au Michigan (pp. 36-47), lequel est passé, en 1989, d'une célébration culturelle communautaire à une manifestation à caractère politique.
- 8 L'auteure poursuit avec une description des quatre styles de danse et de l'attirail qui leur est associé (pp. 48-65) : le style « traditionnel », soit féminin, soit masculin ; le style dit « danse de l'herbe contemporaine », en principe effectué par les hommes ; le style de « danse en costume de sonnaillies » (*jingle dress*), en principe dansé par les femmes ; enfin, le style *fancy* ou « de fantaisie », masculin ou féminin. Tara Browner décrit l'attirail et la chorégraphie propre à chaque style, dont elle présente ensuite les origines et l'évolution.

Ce traitement historique fait ressortir d'importants changements dans le rôle des femmes, en particulier depuis la Seconde Guerre mondiale, avec l'introduction du style *fancy*. L'auteure mentionne également quelques autres styles de danse, qualifiés d'intertribal et de spécial. Dans le premier cas, tout le monde est invité à participer à la danse, sans distinction d'âge, de sexe, de costume, ni d'origine culturelle ou ethnique. Dans le second cas, on inclut des styles de danse externes au mouvement pow-wow, comme la *Hoop Dance* ou danse des cerceaux, ou encore les danses dites mexicaines ou aztèques, toutes deux originaires du Sud-Ouest des Etats-Unis. Pour démontrer que le répertoire du pow-wow se transforme constamment, Tara Browner évoque également la présence de danses dans le style du Sud dans les pow-wows du Nord, ainsi que l'élaboration de nouveaux styles.

- 9 Le quatrième chapitre, *Making and Singing Songs*, est consacré à la composition et à l'interprétation des chants (pp. 66-87). Tara Browner décrit ainsi les divers types de tambours utilisés, puis analyse le répertoire selon quatre critères : les techniques vocales, le discours sur la musique par les chanteurs, la relation entre chant et danse, et la signification attribuée à la musique. On apprend notamment que, si les chanteurs de pow-wow considèrent l'apprentissage d'un chant à partir d'une transcription comme un non-sens, ils se servent néanmoins de plus en plus souvent d'enregistrements sonores, dans lesquels on tend à voir un substitut de la transmission orale. Ce processus amène une certaine standardisation stylistique, gommant peu à peu les différences régionales. L'existence des enregistrements soulève par ailleurs le problème des droits de propriété intellectuelle, que les Amérindiens sont loin d'aborder à la manière propre aux sociétés occidentales (cf. aussi *infra*). Argumentant toujours à partir des critères nord-amérindiens et musicologiques à la fois, Tara Browner montre bien que les danses de pow-wow ne se différencient pas en fonction de critères mélodiques, puisque la plupart des chants suivent un schéma identique qui remonte aux anciens chants de guerre, mais en fonction de leur tempo, de leur rythme, de leur chorégraphie et des paroles des chants : ce n'est pas le tambour qui accompagne la voix, mais bien la voix qui accompagne le tambour.
- 10 Dans son dernier chapitre analytique, *Pow-wows in Space and Time* (pp. 88-99), l'auteure montre comment l'organisation spatiale et temporelle des pow-wow traduit le lien étroit entre le monde physique (défini comme « ce qui se voit ») et le monde spirituel (« ce qui ne se voit pas »). Elle décrit d'abord l'organisation temporelle et le déroulement d'un pow-wow. Sur cette base, elle montre comment l'organisation spatiale traduit les métaphores déjà mentionnées du Cercle sacré (Lakota) et du Feu sacré (Anishnaabeg), soulignant ainsi l'expression de particularités régionales au sein d'une même conception « pan-indienne ». Enfin, elle fait ressortir la différence entre les conceptions amérindienne et non amérindienne de l'espace du pow-wow, en la rattachant à la distinction entre « ce qui se voit » et « ce qui ne se voit pas, mais dont on sait que c'est bien là ».
- 11 Les deux derniers chapitres du livre, intitulés *The Dancing of Six Generations : I Have Grown Up Liking the Lakota Ways* (pp. 100-118) et *The Musical Life of an Anishnaabeg Family : Together We Dance* (pp. 119-144), se distinguent des précédents par leur forme : il s'agit de transcriptions d'entretiens menés par l'auteure avec les membres des deux familles actives dans le pow-wow. Elle retrace pour chaque cas l'histoire familiale, la signification des danses et des rôles des danseurs dans la communauté de pow-wow, les rapports de genre, la relation entre chanteurs, chant, tambour et chorégraphie, la dimension inter-générationnelle des pow-wows, enfin, le pow-wow comme lieu de transmission du savoir et de la culture. De cette manière, les entretiens renvoient, dans le

langage des participants, aux sujets abordés dans les chapitres précédents, tout en fournissant des informations supplémentaires sur ce qui importe dans un pow-wow d'un point de vue autochtone.

- 12 En conclusion (pp. 145-147), Tara Browner présente deux tentatives modernes de réunir des musiques nord-amérindiennes et occidentales d'une part, et des conceptions théâtrales européennes et des danses amérindiennes d'autre part. Il s'agit du deuxième *American Indian Dance Theatre* et du spectacle musical « *Spirit : A Journey of Dance, Drums, and Song* ». Elle présente brièvement ces deux performances conçues pour un public non amérindien surtout, relevant en passant qu'elles prolongent bel et bien l'histoire du pow-wow, et affirme en conclusion que le changement est inhérent à la tradition nord-amérindienne.
- 13 L'ouvrage de Tara Browner est d'excellente facture et de lecture fort agréable. Mais pour quelqu'un qui n'a jamais assisté à un pow-wow, il peut paraître par endroits un peu trop sommaire et implicite, bien qu'il donne une vue très complète du phénomène. Forte de ses choix dans la construction de son récit, Tara Browner a su relever le défi méthodologique qu'elle s'est imposé, à savoir d'articuler une analyse musicologique à l'occidentale et un traitement alimenté de concepts musicaux autochtones. Sa double formation musicale lui permet de combiner sur un pied d'égalité l'approche de la participante (en tant que danseuse de pow-wow) et celle de l'observatrice (en tant qu'ethnomusicologue).
- 14 Avant de conclure, j'aimerais relever deux points qui apparaissent en filigrane dans l'ouvrage en question. Le premier concerne les droits de propriété intellectuelle liés aux chants, tandis que le second se rapporte au lien entre les chants et la conception nord-amérindienne de la territorialité. Tara Browner mentionne la question des droits sur les chants à deux reprises (p. 56, 68), signalant leur importance dans le monde nord-amérindien, leur particularité par rapport à la conception occidentale de la propriété intellectuelle, ainsi que leurs répercussions sur l'enregistrement et de la transcription des chants. Sur les sept chants transcrits, cinq font partie du répertoire « ouvert », c'est-à-dire accessible à tous les chanteurs (pour trois d'entre eux, Browner précise en outre le nom du groupe dont provient l'interprétation transcrite), et deux appartiennent à des particuliers. Pour la transcription de ces deux derniers, elle a demandé l'autorisation à leurs propriétaires (p. 68), l'un ne donnant d'ailleurs son autorisation que pour la transcription dans le cadre de ce livre, mais pas pour une mise à disposition de son enregistrement audio (pp. 111-112, exemple musical n° 9). Cette attitude est très répandue parmi les chanteurs nord-amérindiens, et son non-respect rendrait impossible toute collaboration à long terme. Les transcriptions musicales réalisées par Tara Browner ont pour seul but d'illustrer, en termes musicologiques, les différences de tempo, de cadence, d'ambitus et d'accent existant entre le style de chant du Sud et celui du Nord, ne donnant que des indications très générales sur les questions d'interprétation, de timbre et de couleur de la voix, d'intensité, etc. : éléments qui, selon les chanteurs, s'entendent mais ne s'écrivent pas (pp. 73-74, 81). De cette manière, l'auteure résout deux problèmes qui se posent constamment lorsqu'on travaille avec des musiciens nord-amérindiens : qui est autorisé à transmettre un chant particulier ; et : comment préserver l'impératif de transmission orale tout en intégrant certains chants à une analyse musicologique ?
- 15 Le lien entre chant et territoire, peu explicité par Tara Browner, est néanmoins omniprésent. Il ressort notamment de l'organisation régionale, visible et invisible, de l'espace du pow-wow. Une autre mention implicite de ce lien concerne la définition de la

voix comme accompagnateur du tambour : au-delà de l'amalgame généralisé des pulsations du tambour aux battements de cœur des êtres vivants, chaque région, voire chaque « tribu » ou « nation », possède ses propres chants et sa propre manière de chanter – ces particularités étant admises par tous. La même dualité régit les danses : dans tout le continent nord-américain, on retrouve les mêmes catégories définies par des chorégraphies et un attirail particuliers, ce qui n'empêche pas l'existence d'autant de styles d'interprétation et de costumes qu'il y a des danseurs. Ainsi, tout ce qui comporte et entoure le *pow-wow* reflète une conception proprement nord-amérindienne : à l'intérieur d'un espace commun défini par des codes partagés, tout un chacun – et donc chaque famille, chaque communauté et chaque nation – a son espace, son territoire particulier, qu'il gère à l'aide de ses connaissances et de ses expériences et dont il est responsable. Cette conception se reflète aussi dans la valorisation des chanteurs : s'il existe tout un discours sur les « bons » chanteurs, personne ne parle des « mauvais », mais uniquement de chanteurs manquant d'expérience, de respect ou de talent. La valorisation de la personne passe par sa capacité d'apprentissage, laquelle lui permet de créer, à l'intérieur de l'espace commun, son espace particulier, son territoire, exprimé et défini par ses compétences vocales ou chorégraphiques liées au *pow-wow*, ou encore par d'autres types de compétences. Dans la conception nord-amérindienne de la territorialité, l'échange constitue depuis toujours un élément crucial, dont l'importance se traduit par le fait que la structure formelle d'une grande partie des chants du répertoire du *pow-wow* découle de la structure des anciens chants de guerre des Plaines, alors que l'expression mélodique et vocale et l'interprétation reflètent des particularismes régionaux. La conception nord-amérindienne de la territorialité ne contredit donc pas en soi le concept ethnologique d'aire culturelle, comme le suggère Tara Browner ; à mon avis, c'est le même phénomène d'échange et de partage qui se trouve au centre des deux manières de voir, mais abordé selon des perspectives différentes.